

## EL DIÁLOGO EN EL *PERSILES*<sup>1</sup>

*José Manuel Martín Morán*  
*Università del Piemonte Orientale*

¿Vale la pena disertar sobre el diálogo en el *Persiles*? Si fuera en el *Quijote*, nadie lo dudaría; pero ¿en el *Persiles*? El dialogismo que enfrenta visiones del mundo, que abre la novela a la polifonía social gracias al diálogo, sentando las bases de un nuevo género<sup>2</sup>, ese dialogismo, digo, no lo encontramos en la novela bizantina de Cervantes. Lo que, dicho sea de paso, no nos coge por sorpresa, pues no esperábamos hallar aquí ese traslado del énfasis narrativo desde la acción a la vivencia de la misma y su eco en la voz de los personajes que constituía la clave semántica y estructural del *Quijote*<sup>3</sup>; estamos leyendo una imitación de una novela griega de aventuras y por tanto sabemos que la clave del deleite del lector descansa en las peripecias de la pareja de protagonistas y sus comparasas, con las correspondientes separaciones, naufragios, muertes aparentes, ocultación de la identidad, secuestros, agniciones y toda la retahíla de motivos narrativos identificada por Bajtín<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Este trabajo expone algunos resultados del proyecto de investigación «Trasposizioni e riscritture (xvi-xx secolo)» financiado por la Università del Piemonte Orientale.

<sup>2</sup> Bajtín, 1989, pp. 133 y 218-219.

<sup>3</sup> Castro, 1957, p. 211; Castro, 1966, p. 82; Blanco Aguinaga, 1957, pp. 341-342; Sobejano, 1977, p. 718.

<sup>4</sup> Bajtín, 1989, pp. 240-241. Ver también González Rovira, 1996, pp. 151-154.

## PERSONAJES VOLCADOS HACIA EL EXTERIOR

En el *Persiles*, no esperamos que aflore a la superficie del diálogo la expresión de la interioridad de los protagonistas, porque hemos aprendido a diagnosticarla por sus manifestaciones exteriores, por sus enfermedades y sus melancolías, sus silencios y sus gestos, si no directamente por sus lágrimas —tantas son las de Periandro que, en más de una ocasión, ha sido merecedor del apelativo de llorón<sup>5</sup>. La atención a los sentimientos hubiera implicado matizaciones, correcciones, quiebras y desarrollos de las relaciones interpersonales, algo que la novela griega de aventuras no prevé, según Bajtín<sup>6</sup>, pues su estructura narrativa está concebida como un gran hiato entre dos momentos contiguos en la vida de los protagonistas: el enamoramiento y la boda; el intermedio se rellena con el tiempo de la aventura, una larga serie de pruebas de la que ese amor inicial invariablemente saldrá incólume. En efecto, en las contadas ocasiones en que el narrador del *Persiles* presta atención a los sentimientos de los protagonistas, es decir, cuando concede espacio en la trama a los coloquios amorosos entre Auristela y Periandro, las emociones se traducen inmediatamente en acciones que redundan en la proliferación de las aventuras. En un par de ocasiones la moza expresa sus dudas sobre la constancia del sentimiento frente a las adversidades, sin que, al fin y a la postre, ello altere su vínculo con Periandro; en cambio, esa misma zozobra de Auristela origina una doble cadena de acciones: una primera reacción de Periandro en la que, curiosamente, rehúye el uso de su labia fascinante y se limita al plano físico, con un melodramático desmayo cuando ella celestinea en pro de Sinforosa (*Persiles*, II, 4), y una espantada despechada hasta las afueras de Roma (*Persiles*, IV, 10) cuando ella amaga con dedicarse a la vida religiosa; el segundo momento de la reacción de Periandro a las dudas de Auristela contempla, ahora sí, el diálogo y la preparación de planes y acuerdos comunes de acción que, en el primer caso, los alejan de la isla de Policarpo (*Persiles*, II, 17) y, en el segundo, los coaligan ante la inminente llegada de Maximino a Roma (*Persiles*, IV, 12) y la necesidad de defender su futuro común frente al perseguidor implacable.

Paradójicamente, quienes parecen tener mayor libertad de expresión de la propia interioridad son los personajes secundarios; al menos aque-

<sup>5</sup> Zimic, 1970, p. 60; Williamsen, 1994, p. 210.

<sup>6</sup> Bajtín, 1989, p. 242.

llos que no se recatan de expresar sus pasiones unilaterales por los protagonistas (Auristela se lleva tras sí los corazones de Maximino, Arnaldo, Policarpo, Clodio y el duque de Nemurs; Periandro, los de Sinforosa e Hipólita); cuando esto sucede, los pretendientes repudiados suelen reconducir sus emociones, también ellos, hacia el campo de las acciones concretas que, bajo forma de conjuros, cartas, hechizos o persecuciones, terminarán por dar origen a un nuevo episodio de la trama principal.

En las historias secundarias, la concisión parece imponer la transformación de los sentimientos en acciones —como, por otro lado, ya hemos visto que sucedía en la principal—; lo revelan los ejemplos de Ricla la bárbara y Feliciano de la Voz que hablan de las relaciones amorosas que les han cambiado la vida como si se hubieran limitado a franquear una puerta giratoria; así se expresa Ricla:

—Mis muchas entradas y salidas en este lugar le dieron bastante para que de mí y de mi esposo naciesen esta muchacha y este niño (*Persiles*, I, 6, p. 176)<sup>7</sup>;

y así Feliciano:

—Vémonos muchas veces solos y juntos, que para semejantes casos nunca la ocasión vuelve las espaldas; antes, en la mitad de las imposibilidades, ofrece su guedeja. Destas juntas y destos hurtos amorosos se acertó mi vestido y creció mi infamia (*Persiles*, III, 3, p. 454).

Esas acciones (entradas y salidas, y nacimiento doble, en el caso de Ricla; y verse, juntarse, hurtar amor y acertarse el vestido, en el de Feliciano) concretan gráficamente las emociones nucleares del desatino narrado; valorizan la confrontación dialéctica y dan espesor a las vivencias de los personajes, no cabe duda de ello, pero lo hacen trasladando al terreno de la kinésica aspectos que hallarían mejor asiento en el de la introspección. Así que parece bastante lógico pensar que los parlamentos que dan forma a estos sentimientos están finalizados al progreso de la acción y no a la expresión de la interioridad.

#### DIÁLOGO Y NOVELA BIZANTINA

Claro que si el diálogo en el *Persiles* no tiene capacidad para desvelar la intimidad de los personajes, resulta, por el contrario, imprescindible

<sup>7</sup> Cito por la edición de Carlos Romero, Madrid, Cátedra, 2002 (2.<sup>a</sup> ed.). Entre paréntesis, la referencia, por ese orden, al libro, capítulo y página.

en la implementación del artificio griego, con la recuperación en el relato analéptico posterior de lo que previamente ha sido ocultado por el inicio *in medias res*. De modo que podríamos decir que el diálogo forma parte de la información genética del género bizantino como uno de los componentes fundamentales de la estructura del relato; en el *Persiles*, como sabemos, además de ayudarnos a reconstruir hacia atrás los hechos vividos por los protagonistas antes de su prisión inicial en la isla de los bárbaros, nos proporciona todos los hilos secundarios de la complicada tela helenizante.

Habitualmente la lengua del protagonista del episodio se suelta al ritmo que crece la curiosidad de los interlocutores de la historia principal<sup>8</sup>; esas acción y reacción, reflejadas en los diálogos entre el recién llegado y los integrantes del grupo, dinamizan la inclusión de la historia interpolada en el marco general y comienzan a ascender a los protagonistas secundarios al nivel de los principales. Su definitiva inclusión en la «bellísima escuadra»<sup>9</sup> no tendrá lugar hasta el final de su relato, cuando la analepsis alcance el momento presente, con el espaldarazo conclusivo de los comentarios colectivos o individuales. De modo que, por mediación del diálogo, el marco narrativo de personajes viajeros, en el que se incluían los relatos de los secundarios, se va ampliando con la incorporación de los narradores de los mismos, hasta conformar una especie de «superpersonaje»<sup>10</sup>, con tantas posibilidades dialécticas como nuevos matices de la personalidad introducen los recién llegados.

#### VESTÍBULO Y ADMIRACIÓN

Diálogo y más diálogo como catalizador de la variedad en unidad, de lo episódico en troncal, de lo extravagante en ordinario y de lo exótico en etnocéntrico. El componente principal del catalizador es la admiración de los interlocutores, que se despliega libremente en los comentarios finales del «superpersonaje», pero también en los momentos iniciales en los que el narrador introduce el coloquio; de esos momentos previos a la plática hablaba Carlo Sigonio<sup>11</sup>, teórico quinientista del diálogo platónico, como uno de los elementos fundamentales del mismo —el otro sería la discusión propia y verdadera—; decía el profesor paduano:

<sup>8</sup> Arata, 1982.

<sup>9</sup> González Rovira, 1991-1993.

<sup>10</sup> Martín Morán, 2004, p. 574.

<sup>11</sup> Sigonio, *Del dialogo*, p. 165.

Aquel que se disponga a escribir un diálogo ante todo deberá prestar todo su esfuerzo creativo y racional a exponer con claridad, en esta especie de vestíbulo, quiénes son y de qué calidad los personajes introducidos por él, cuándo y en cuál lugar y por cuál motivo han llegado a tal discusión<sup>12</sup>.

Cervantes imagina «vestíbulos» de gran riqueza para los diálogos que introducen relatos interpolados en la primera parte, como el de Antonio, el bárbaro español (*Persiles*, I, 5-6); Rutilio, el bárbaro italiano (*Persiles*, I, 8-9); Sosa Coitiño, el enamorado portugués (*Persiles*, I, 10); Transila y Mauricio, el anciano del capirucho (*Persiles*, I, 12-14); o Renato, el ermitaño enamorado (*Persiles*, II, 19). En todos ellos, tras un primer encuentro con el narrador secundario que activa la curiosidad del grupo, esta queda satisfecha en un remanso de la acción, que suele coincidir con una reunión nocturna frente al fuego, para compartir una cena frugal, o en una situación análoga que invite a narrar y escuchar historias. En la segunda parte, en cambio, el primer impacto con el narrador secundario suele quedar integrado en la historia misma como uno de sus momentos centrales, como el encuentro con Feliciano de la Voz fugitiva de sus parientes (*Persiles*, III, 2), Ortel Banedre caído del caballo (*Persiles*, III, 6), Ambrosia Agustina con la cara tiznada (*Persiles*, III, 12), Claricia cayéndose de la torre (*Persiles*, III, 15); aunque también suele suceder que el bello escuadrón se encuentre inmerso en una situación ya en desarrollo en la que no van a participar y de la que son informados sobre la marcha, como en los episodios de Tozuelo (*Persiles*, III, 8), los falsos cautivos (*Persiles*, III, 10), los moriscos (*Persiles*, III, 11), el jugador de la propia libertad (*Persiles*, III, 13), Ruperta (*Persiles*, III, 16) o Isabela Castrucha (*Persiles*, III, 20). En la segunda parte, por tanto, el vestíbulo no recibe la misma consideración que en la primera, donde desempeña un papel estructural importante; hace excepción el vestíbulo hipertrófico de la historia de Ruperta<sup>13</sup>, presentada por su enlutado escudero, en un largo parlamento en el que convida a los protagonistas a la contemplación directa de los macabros rituales de la viuda, como si de un espectáculo teatral se tratara<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Traducción mía.

<sup>13</sup> Para Muñoz Sánchez (2007, p. 110) en este episodio Cervantes realiza un nuevo experimento de interpolación.

<sup>14</sup> Blanco, 2004, p. 28; Alcalá-Galán, 2009, pp. 196-197; Ruffinatto, 2017, pp. 21-26.

## EL SUPERPERSONAJE

Por lo general, los noveles principales quedan desactivados después de su admisión en el grupo peregrino; o mejor, queda desactivada su historia, su empuje diegético, no su personalidad. Lo específico de la personalidad de cada cual saldrá a relucir en algunos momentos concretos, dando lugar a la reacción de otro personaje y sobre ese intercambio dialéctico el narrador montará una escena; sucede, por ejemplo, en el corolario del relato de Transila, cuando Rosamunda, paladina de la lujuria, defiende la lógica del derecho de pernada parental y provoca la agresión verbal de Clodio (*Persiles*, I, 14), centrada toda, como se conviene a su persona, en el insulto y la maledicencia. Diálogos como este, con intervenciones previsibles de personajes definidos por un epíteto, interrumpen a menudo las interpolaciones, con la finalidad de distribuir la materia narrativa espuria en unidades que no obliteren del todo la acción principal; con ese objetivo, por ejemplo, el narrador inserta en el relato interpolado de Antonio «el bárbaro» las conversaciones surgidas en el marco de la historia principal a raíz de la muerte de Cloelia (*Persiles*, I, 5) y de la vuelta de Antonio el hijo de su exploración de la isla (*Persiles*, I, 6); o en el relato eterno de Periandro, los juicios dialogados sobre el modo y la longitud del mismo por parte de los oyentes, según las facetas del poliédrico superpersonaje que todos ellos conforman (*Persiles*, II, 10-20). En estas interrupciones, la historia principal reemerge en el marco que encuadra el flashback del narrador personaje y lo suele hacer, como decía, bajo forma de diálogo.

Cervantes usa otras estrategias, no solamente el diálogo, para garantizar la unidad estructural de la trama y hacer más dinámica la interpolación de relatos secundarios; se sirve también del cambio de voces, como en la historia de Transila, primero contada por su padre y luego por ella misma (*Persiles*, I, 12-13); del entrelazamiento de una historia paralela, como el hechizo de Antonio hijo por Cenotia (*Persiles*, II, 10), mientras Periandro cuenta su historia; e incluso de una falsa alarma por peligro inminente, mientras Feliciano de la Voz cuenta sus amores desgraciados bien que fructíferos (*Persiles*, III, 3). Lo que me interesa resaltar ahora es que el diálogo, en todos los casos reseñados y otros no contemplados, cumple una función estructural de construcción de la unidad del relato, al mismo nivel que las otras técnicas narrativas.

En los relatos secundarios sorprende la falta de arrepentimiento de los protagonistas de algunos de ellos por lo que a todas luces se confi-

gura como una infracción al código moral de sus respectivas sociedades, como en los casos de Antonio, Rutilio, Clodio y Rosamunda. La explicación para esta aparente amoralidad de los personajes tal vez haya que buscarla en la necesidad de mantener su punto de vista sesgado, para que el narrador pueda conformar el rico caleidoscopio de opiniones y reacciones al que aludía antes; y así, gracias a la perseverancia en el pecado de maledicencia por parte de Clodio y en el de lujuria por parte de Rosamunda, podrán mantener los dos el sabroso coloquio aludido sobre la historia de Transila (*Persiles*, I, 14) y Clodio abrirá grietas en la pétrea fe del amartelado Arnaldo acerca del parentesco de Auristela con Periandro (*Persiles*, II, 2); el pseudocientífico Mauricio, que no cree en prodigios —este es su sesgo particular, no derivado de una infracción moral—, no comulgará con las ruedas de molino del fantástico Periandro (*Persiles*, II, 14, pp. 371 y 378; II, 15, p. 383); y Antonio el joven, que ha heredado la impulsividad de su progenitor, podrá seguir emprendiéndola a flechazos con todo aquel que haga peligrar su equilibrio personal con solicitudes aberrantes para él (*Persiles*, II, 8). Todos reaccionan como cabría esperar de ellos ante determinadas situaciones, haciendo previsible el desarrollo del episodio, por lo general basado en el diálogo, ya desde la composición del grupo de participantes en el mismo.

El poliedro polifónico del «hermoso escuadrón» mantiene su potencia dialéctica hasta el final del segundo libro, cuando, al acabarse el relato de Periandro que han criticado y del que han disfrutado, cada cual a su modo, los integrantes del poliedro, tras la resolución del múltiple enredo amoroso del palacio de Policarpo, sus caminos se separan, los septentrionales vuelven al norte y los meridionales ponen rumbo hacia Roma. No volveremos a encontrar un poliedro dialógico con esa capacidad generativa en la segunda parte; solo en Milán, en el eco del debate de la Academia de los Entronados, Belarminia, Auristela y Periandro confrontarán los epítetos constitutivos de sus respectivas personalidades en una breve conversación (*Persiles*, III, 19).

#### TÉCNICAS DE INTERPOLACIÓN Y USO DEL DIÁLOGO

Con todo, la frontera sur es atravesada por una buena representación del poliédrico grupo: además de los protagonistas, prosiguen aún el viaje Rutilio y la familia entera de Antonio, aunque los dos ancianos van a abandonar la comitiva en el pueblo de origen del patriarca; su presencia, por otro lado, habiendo heredado su hijo su impulsividad y soberbia,

ya no era necesaria para construir nuevos episodios. De los personajes encontrados en la parte meridional del periplo solo se integrarán en el «hermoso escuadrón» Félix Flora y sus amigas; todos los demás agotarán su campo de intervención en la capacidad actancial de construcción de la acción, sin que se les ofrezca la oportunidad de participar en las dinámicas del superpersonaje generador de diálogos y situaciones.

A mi modo de ver, la diferencia de atribuciones y funciones entre los personajes secundarios nórdicos y los meridionales —la que determina, al fin y al cabo, la existencia y el tamaño del poliedro polifónico— se debe a los diferentes modos de interpolación de sus historias: en los dos primeros libros, los relatos secundarios eran narrados en analepsis por sus protagonistas, sin que los de la historia principal pudieran participar en ella; mientras que los personajes interpolados de los dos últimos libros ofrecen a Periandro y Auristela, a Antonio y a Constanza, la oportunidad, si no de participar en su historia —a veces también, como en la de Claricia (*Persiles*, III, 15) o la de Félix Flora (*Persiles*, III, 14)—, cuando menos de asistir a su último acto, en diálogo con ellos. De modo que, si en la primera parte del *Persiles* la técnica de interpolación correspondía a la coordinación<sup>15</sup> y no ciertamente a la yuxtaposición —las dos técnicas señaladas por Anthony Close como modelos de intercalación de historias en el *Quijote*<sup>16</sup>, en la estela de Pilar Palomo<sup>17</sup>—, desde el momento en que la coordinación se hacía de un modo un tanto abrupto, con la llegada del relator de la historia y la narración de la misma, tal vez habríamos de hablar de un modo mixto, que asimila en la coordinación la velocidad y la comodidad de la yuxtaposición, sin llegar a la exageración del tópico del manuscrito hallado, como en el caso de la novela del *Curioso impertinente* en el *Quijote* de 1605. En la segunda parte, en cambio, las historias interpoladas son todos casos que suceden a los propios peregrinos, en los que estos están de algún modo involucrados, como coadyuvantes de la solución (Feliciano, Ortel Banedre, Ambrosia Agustina, Félix Flora, Claricia) o como víctimas del desatino (los moriscos, Claricia) o como espectadores del desaguisado (Tozuelo, falsos cautivos, jugador de su libertad, Ruperta); pero siempre se ven obligados a dar una respuesta en palabras y acciones a la petición directa

<sup>15</sup> Baquero Escudero (2013, p. 154) extiende el juicio a todo el *Persiles*.

<sup>16</sup> Close, 1999.

<sup>17</sup> Palomo, 1976, pp. 18 y ss.



o indirecta de intervención que se les hace, por lo que son episodios catalogables como ejemplos de coordinación perfecta<sup>18</sup>.

Todo ello conlleva una diferente utilización del diálogo en las dos partes del *Persiles*; la tipología de Tasso<sup>19</sup> nos ayudará a entender un poco mejor las diferencias. Según Tasso, se pueden distinguir dos tipos de diálogo en función de su relación con la acción: a) los que ayudan a la acción y tratan problemas relacionados con la elección y la fuga, y b) los especulativos sobre la verdad y la ciencia. Tasso se refiere a los diálogos humanistas, por lo que su clasificación está lejos de agotar las posibilidades de las variantes del recurso en la narración; aun así, esa primera y básica distinción suya nos ayudará a entender el uso diferente entre la primera y la segunda parte. En la primera abundan los parlamentos de tipo b), si en esta categoría caben los muchos relatos de los personajes secundarios o los comentarios finales e iniciales de los vestíbulos de los integrantes del marco. En la segunda, el diálogo seguirá acoplado, como en la primera, las historias secundarias a la principal con los relatos analépticos —mucho más breves que en los dos primeros libros—, pero, como ya he dicho, usará menos la personalidad multifacética de los individuos del grupo para construir los poliedros pluriperspectivistas de la primera o los nuevos episodios; aun así, las respuestas de los miembros del colectivo a las varias solicitudes, directas o indirectas, de los recién llegados orientan sus decisiones en la solución del conflicto, por lo que esas formas de diálogo podrían contarse entre las del tipo a).

En la segunda parte, con los peregrinos transformados en observadores o a lo sumo participantes externos en las tramas ajenas, su capacidad dialógica parece haber ganado en profundidad y amplitud; de hecho, algunos de los casos que afrontan les sugieren elevadas reflexiones dialogadas de tipo ético o moral, que Tasso no dudaría en calificar de diálogos especulativos, el tipo b). La diversidad de puntos de vista que el rico y variado superpersonaje de la primera parte garantizaba en las discusiones posteriores a los relatos o en determinadas situaciones, dada la dificultad de crecimiento del hermoso escuadrón en la segunda, queda compensada con la dimensión enciclopédica y moral de las reflexiones de los protagonistas. Y así Auristela sentará cátedra sobre la fortuna (*Persiles*, III, 4) y el deseo ontológico (*Persiles*, II, 3; IV, 10); Periandro, sobre

<sup>18</sup> Para los modos y los tipos de interpolaciones en Cervantes, se puede consultar Baquero Escudero (2013, pp. 136-195), Muñoz Sánchez (2015, pp. 256 y ss.).

<sup>19</sup> Tasso, *Dell'arte del dialogo*, p. 42.

los antípodas (*Persiles*, III, 11), los celos resolviendo un enigma extemporáneo (*Persiles*, III, 12), el amor descendiente y ascendiente (*Persiles*, III, 14), y la abundancia de poetas (*Persiles*, IV, 6); y los dos con Belarmenia, sobre el amor sin celos (*Persiles*, III, 19).

#### ZONA DE ACECHO

Los dos modos diferentes de interpolación de episodios requieren recursos distintos para montar la pieza accesoria en la principal. Para los de la segunda parte, menos aparatosos y más cotidianos que los de la primera —aunque siempre con su punto de desatino—, el narrador no puede recurrir con tanta insistencia a la maravilla y la admiración de los personajes del marco, por lo que suele echar mano de la casualidad o de la libre iniciativa de un personaje anónimo, del que nunca más volveremos a saber.

En el apartado de la casualidad metería una situación que se repite en la segunda parte —pero hay también casos en la primera— en la que un personaje, creyéndose a solas, expresa libremente sus sentimientos en voz alta, mientras a escondidas otro u otros lo escuchan. Bobes Naves<sup>20</sup> cataloga el recurso como «zona de acecho» y con ese marbete lo he usado, a mi vez, en el análisis del diálogo en el *Quijote*, viendo en él una técnica propia de la novela pastoril, dada la abundancia del mismo en la *Galatea* y en la *Diana* de Montemayor<sup>21</sup>; claro que, tras la relectura de la historia de Ruperta (*Persiles*, III, 17), parece clara una concepción exquisitamente escénica por el cuidado casi didascálico de los colores, las luces y el punto de observación de los espectadores, por lo que no descartaría que en el *Persiles* pueda tener, como ya sugería antes, una ascendencia teatral, siendo como es recurso habitual en las comedias cervantinas. Sea como fuere, el caso es que, de tal modo, queda engarzada en la principal la historia secundaria de la viuda errante, como antes la de Sosa Coitiño (*Persiles*, I, 8), cantor solitario de sus penas, o al menos eso es lo que él cree.

Tan productiva le debió de parecer la técnica a Cervantes que decidió usarla incluso para ayudar a resolver la trama principal. El secreto de la relación amorosa entre los protagonistas, tan bien guardado a lo largo del relato, será desvelado por Auristela a Constanza y Antonio, al acecho

<sup>20</sup> Bobes Naves, 1992, pp. 251-252.

<sup>21</sup> Martín Morán, 2014, pp. 95-97.

ellos también, mientras, fuera de sí por el abandono del mancebo, reflexiona sobre la cualidad de su amor (*Persiles*, IV, 11). Periandro, por su parte, despechado por el rechazo de su amada, da la espantada y se aleja de Roma y de la beata catequista (*Persiles*, IV, 12), para escuchar sin ser visto las informaciones que su ayo Serafido está dando a Rutilio sobre la venida de Maximino, el hermano al que nuestro héroe ha birlado la novia, dando origen a sus interminables trabajos. De él y de su afanosa búsqueda de los engañadores no sabíamos nada hasta ahora; del mentor coadyuvante Serafido ignorábamos incluso la existencia; a Rutilio, en cambio, lo hacíamos en la isla de las Ermitas, disfrutando de la soledad y la contemplación de Dios, hasta que Arnaldo contó que, a su paso por la isla, otro ermitaño le había dicho que estaba en Roma (*Persiles*, IV, 8). Pues bien, como por arte de magia, los tres *dii ex machina*<sup>22</sup> se personan a las puertas de Roma —*in praesentia* solo Serafido y Rutilio—, permitiendo que un Periandro maleducado, que ni siquiera saluda a su amigo italiano y a su entrañable educador, pueda escuchar las informaciones necesarias para retirar su dimisión de amante devoto, reactivarse como actante y desencadenar el final. Por cierto que, dicho sea de paso y sin ánimo beligerante, este abuso de la casualidad no le hubiera gustado nada al Pinciano, el cual consideraba reprobable la agnición por *deus ex machina*<sup>23</sup>.

#### PRESENTACIÓN OBLICUA

La segunda estratagema seguida por Cervantes para intercalar historias en la segunda parte es la de la “presentación oblicua”, habitual en el teatro para introducir a un nuevo personaje y sus vicisitudes, y no tanto en narrativa<sup>24</sup>. En el *Quijote* se encuentran ya algunas transiciones entre historia principal y secundaria basadas en la intervención de un personaje anónimo, un criado o un acompañante, para presentar a los protagonistas narradores de la historia secundaria. En el *Persiles*, se introducen así las historias de Ambrosia Agustina (*Persiles*, III, 11), las damas francesas y el duque de Nemurs (*Persiles*, III, 13), Ruperta (*Persiles*, III, 16) e Isabela Castrucho (*Persiles*, III, 19); y podemos considerar que recurra a la misma estratagema Antonio en el reencuentro con su familia española (*Persiles*, III, 9) que él quiso llevar a cabo de forma anónima, simulando ser otro.

<sup>22</sup> Pelorson, 2003, p. 82.

<sup>23</sup> López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, pp. 188 y 213-214.

<sup>24</sup> Martín Morán, 2014, pp. 92-95.

En fin, en los libros III y IV, con la llegada de la «bellísima escuadra» a tierras conocidas, sin la fácil añagaza de la maravilla suscitada en los lectores por el cúmulo de exotismos y fantasías de los dos primeros libros, Cervantes decide usar el diálogo entre los personajes como sustento de unas formas de integración de los episodios en el relato principal diferentes a las anteriores; unas formas más acordes con la estrategia general, que era la de aceptar los aportes tangenciales solo en la medida en que los protagonistas del ramo narrativo principal tuvieran un mínimo de participación en ella, en su tramo final. O bien, hipótesis alternativa, dado que los últimos capítulos del *Persiles y Sigismunda*, es opinión compartida por la crítica, se escribieron apresuradamente, es probable que, en la urgencia de terminar, «con las ansias de la muerte», Cervantes se agarrara a las técnicas que sentía como más familiares y más fáciles de usar para ensamblar en un todo unitario los diferentes materiales narrativos.

#### OTROS RECURSOS DE UNIDAD

La palabra de los personajes, cuya función unificadora estamos apreciando, ya había garantizado la unidad del relato por vías diferentes, sobre todo en esta segunda parte, aunque ya también en la primera, cuando, por ejemplo, Auristela subrayaba, con no poco cinismo, ante el cadáver aún caliente de Sosa Coitiño:

—Con este sueño —dijo a esta sazón Auristela— se ha escusado este caballero de contarnos qué le sucedió en la pasada noche, los trances por donde vino a tan desastrado término y a la prisión de los bárbaros, que sin duda debían de ser casos tan desesperados como peregrinos (*Persiles*, I, 11, pp. 205-206).

El portugués, en efecto, no había llegado hasta el momento presente con el flashback de su relato y eso lo deja sin enganche lógico-semántico a la trama principal; tiene razón, pues, Auristela al protestar, pero la caridad cristiana impondría mayor circunspección en un personaje que, en este trance, parece más preocupado de echarle una mano al narrador en la construcción de la unidad del relato que en respetar el decoro de su personalidad.

Preocupación, por cierto, compartida por Periandro, cuando señala una aparente incongruencia narrativa en el acoplamiento de la historia de Antonio a la principal, por el hecho de que Ricla no hubiera pensado en huir antes de la isla Bárbara comprando las barcas que entonces

estaba comprando (*Persiles*, I, 6), dando así la oportunidad a la bárbara de adelantarse a un probable reparo del lector y salvar su papel en la historia principal; gracias al intercambio dialógico entre los dos personajes, el engarce de la trama secundaria en la principal queda garantizado.

En la historia de Isabela Castrucho, Periandro critica —y no es para menos— el artificioso final que junta una boda, un nacimiento y un funeral (*Persiles*, IV, 1), o sea, los lances que ligan la historia secundaria a la principal; pero como la crítica la hace uno de los testigos de los tres eventos, lo que en principio parecería una consideración estructural se convierte en un testimonio fehaciente de la extraña coincidencia. Ya antes la secundaria Ambrosia Agustina pedía crédito a sus interlocutores principales para la doble agnición final con su hermano y su esposo, justificando con su parlamento el vínculo entre su historia y la de ellos, con estas sentidas palabras:

—Ésta es, amigos míos, mi historia: si se os hiciere dura de creer, no me maravillaría, puesto que la verdad bien puede enfermar, pero no morir del todo. Y, pues que comúnmente se dice que el creer es cortesía, en la vuestra, que debe de ser mucha, deposito mi crédito (*Persiles*, III, 12, p. 563).

A Auristela debía de parecerle que la historia de Feliciana de la Voz quedaba un tanto descolgada de la principal, si se preocupaba de buscarle el nexo por el paralelismo temático con la propia situación:

—La suya [de Feliciana] no es caída de príncipes, pero es un caso que puede servir de ejemplo a las recogidas doncellas que le quisieren dar bueno de sus vidas. Todo esto me mueve a suplicarte, ¡oh hermano!, mires por mi honra, que, desde el punto que salí del poder de mi padre y del de tu madre, la deposité en tus manos (*Persiles*, III, 4, p. 458).

El diálogo trabaja para evitar la dispersión, engarzando en la trama principal las historias secundarias, según ya hemos visto, con una doble o triple intervención, según los casos: al principio para suscitar la curiosidad de los personajes principales y en consecuencia la necesidad de incorporar las historias de los secundarios, al final con los comentarios que tratan de obtener la misma finalidad y en el medio con las interrupciones. El efecto es el de reducir el impacto de la fuerza centrífuga de las interpolaciones en favor de la unidad y la coherencia global de la historia principal.

### RECAPITULACIONES

En la segunda parte, el diálogo entre los personajes encuentra una nueva vía para construir la unidad de la trama en las varias escenas de recapitulación de los sucesos ocurridos (III, 19), con la ayuda, a veces, del lienzo que las representa (*Persiles*, III, 1; III, 2; III, 4; III, 9), recordatorio eficaz donde los haya<sup>25</sup> y a la vez instrumento de unidad del relato<sup>26</sup>, cuya simple evocación suscita en el lector la imagen del texto unitario, sin necesidad de leer la «declaración» en palabras de Antonio el hijo, como es habitual. Pero ningún personaje ha hecho más por la cohesión de esta selva de aventuras que el príncipe Arnaldo, cuando reaparece en Roma al lado de los protagonistas (*Persiles*, IV, 8), tras haber ido recogiendo como un nuevo Pulgarcito las migas últimas de las vicisitudes narrativas de los protagonistas, desde Lisboa a Roma.

En los diálogos entre los protagonistas se refuerza la concepción teleológica del relato, cada vez que rememoran su destino romano o explican a otros los motivos, así sean falsos, de su peregrinación. Si se paran a reflexionar, como hacen con cierta frecuencia, sobre el deseo ontológico y metafísico que les impulsa a la búsqueda agustiniana del centro de los anhelos del alma, también entonces, dado que exponen la raíz misma de su condición de personajes en movimiento hacia una meta, podemos considerar que están construyendo la unidad de la trama. Cuando a algún otro personaje le asalten dudas, casi siempre a los «malos», sobre la verdadera relación que los une —Transila (*Persiles*, I, 23), Clodio en dos ocasiones (*Persiles*, II, 2; II, 5), Cenotia (*Persiles*, II, 11), Hipólita (*Persiles*, IV, 8)—, también en ese caso su discurso se vuelve hacia el hilo en que se van ensartando sus distintas peripecias vitales y el impulso primordial que los expulsó del paraíso helado. Es curioso que en este último apartado de las sospechas de los malos la unidad de la trama descansa en una forma de complicidad implícita del narrador con el lector, a quien aquel parece exigir la percepción del sutil juego de ironía dramática que le permite saber tanto como él y más que los personajes.

### CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES

Ya vimos cómo, en los dos primeros libros, los personajes secundarios se presentan a sí mismos con sus relatos sin dar signos de arrepen-

<sup>25</sup> Egido, 1990.

<sup>26</sup> Brito Díaz, 1997.

timiento por los pecados que los han desarraigado de la patria y cómo el narrador saca partido de esta perseverancia, a la hora de integrar los relatos de los demás en la trama principal. En los dos últimos libros, por el contrario, los personajes, o mejor, los protagonistas parecen sustraerse a la necesidad de perseverar en su perfil de atributos, llegando incluso a romper el decoro en el diálogo. De él se preocupa Sigonio, y después Speroni<sup>27</sup>, teóricos quinientistas del diálogo, con estas consideraciones: «[el diálogo] ha de seguir la verosimilitud que deriva del decoro y presentar a los personajes hablando según su dimensión y no de modo inconveniente a su status»<sup>28</sup>. Auristela infringe a menudo el precepto de Sigonio; ella misma parece darse cuenta de la infracción cuando la justifica del siguiente modo: «Si te pareciere, hermano, que este lenguaje no es mío, y que va fuera de la enseñanza que me han podido enseñar mis pocos años y mi remota crianza, advierte que en la tabla rasa de mi alma ha pintado la experiencia y escrito mayores cosas» (*Persiles*, IV, 10, p. 690). Su hermano no le va a la zaga en cuanto a excesos lingüísticos; hasta el punto de que Ortel Banedre, para aceptar su labia, reclama una intervención sobrehumana: «Tu, señor, has hablado sobre tus años: tu discreción se adelanta a tus días, y la madurez de tu ingenio a tu verde edad; un ángel te ha movido la lengua» (*Persiles*, III, 7, p. 502). Aquí, como en otras ocasiones ya señaladas, Cervantes recurre al diálogo entre los personajes para integrar en el relato un elemento que rompe las fronteras del decoro, pero que enriquece notablemente a los infractores. En la tesitura de limitarse a lo que impone la preceptiva, el alcaláino primero corta por lo sano y luego sutura el corte con el remiendo dialógico.

El alcance de la cultura de Periandro, para seguir con sus extralimitaciones del decoro, parece excesivo en un «mancebo, al parecer de hasta diez y nueve o veinte años» (*Persiles*, I, 1), por más que Serafido lo haya instruido, cuando cita con desenvoltura y erudición la cultura clásica latina («—¡Detente, oh arpía! ¡No turbes ni afees las limpias mesas de Fineo! ¡No fuerces, oh bárbara egipcia, ni incites la castidad y limpieza deste que no es tu esclavo!», *Persiles*, I, 19, p. 256). Y no solo parece excesivo, sino que lo es, su recuerdo literal de un verso de Garcilaso, antes de lanzarse a un panegírico de la ciudad de Toledo, que el propio narrador debe de juzgar inapropiado en su boca, si inmediatamente después

<sup>27</sup> Speroni, *Apologia dei dialoghi*, en *Dialoghi*, p. 517.

<sup>28</sup> Sigonio, *Del dialogo*, p. 167.

apostilla: «Esto dijo Periandro, que lo dijera mejor Antonio el padre, si tan bien como él lo supiera» (*Persiles*, III, 8, p. 505).

La llegada al mundo conocido parece haber cambiado los parámetros de la identidad de los protagonistas, los cuales comienzan a mostrarse con unas capacidades dialécticas y culturales superiores a las que mostraban en el mundo exótico. Ya he mencionado la prestancia de su enciclopedia de dichos sentenciosos y su habilidad para aplicarlos en los momentos más adecuados, pero su adquisición, por ósmosis inmediata —se diría—, de la cultura española no puede sino dejar sorprendido al lector, como, en efecto, se debieron de sorprender los insignes críticos que indagaron qué edición de las obras de Garcilaso pudo haber consultado Periandro y si lo hizo en Lisboa o ya antes en sus tierras septentrionales<sup>29</sup>. Y tal vez tenga un sentido, no digo yo que no, establecer semejante dato, aunque, ya puestos a establecer, me parecería de mayor importancia dilucidar el momento y el lugar en que el peregrino de amor adquirió la nacionalidad española, pues por español lo toman, a él y a su fingida hermana, la mayor parte de los personajes que encuentran desde la frontera de Perpiñán hasta Roma (*Persiles*, III, 13, p. 567; III, 16, p. 585; IV, 5, p. 652; IV, 6, p. 663; IV, 7, p. 667) y como español se presenta él ante Hipólita:

—Aunque soy español, soy algún tanto medroso, y más os temo a vos sola que a un ejército de enemigos. Haced que nos haga otro la guía y llevadme do quisiéredes (*Persiles*, IV, 7, p. 669).

En el nuevo contexto cultural y con el nuevo género literario de esta segunda parte —en otro lado<sup>30</sup>, he sugerido la idea de que a cada parte del *Persiles* y *Sigismunda* le corresponde un diferente modelo narrativo según categorías de Bajtín<sup>31</sup>: novela de pruebas, la primera, y novela de vagabundeo o peregrinación, la segunda—, a Cervantes le conviene acercar a los protagonistas a los parámetros culturales del lector, para contar con una perspectiva estable y compartida desde la que contemplar el exotismo social que nos va presentando; algo que no necesitaba en las tierras nórdicas, presentadas desde el exotismo geográfico; pues bien, el acercamiento es de tal intensidad que los protagonistas terminan asimilando la señas de identidad de los lectores.

<sup>29</sup> Romero, III, 8, 504, nota.

<sup>30</sup> Martín Morán, 2008.

<sup>31</sup> Bajtín, 2002, pp. 200–203.



## CONCLUSIONES

El diálogo en el *Persiles*, aunque no tiene la importancia que tiene en el *Quijote*, desempeña funciones fundamentales para el relato. La unidad del mismo depende en buena medida de la capacidad del diálogo para hilvanar las historias secundarias en la principal, según estrategias diferentes en las dos mitades de la obra: con el aprovechamiento del marco como espacio dialógico de introducción del episodio y su protagonista en la trama principal y en el superpersonaje, en la primera parte, y, en la segunda, con el uso de la zona de acecho y la presentación oblicua, técnicas de sabor teatral. Con los parlamentos de los personajes, el narrador reduce las dificultades de acoplamiento de algunos relatos secundarios, en esa dinámica de construcción de la unidad mediante el diálogo, pero no logra evitar, sobre todo en la segunda parte, sus infracciones al decoro. La causa de ello habría que buscarla, queda dicho más arriba, en el intento por parte del autor de acercar a los protagonistas al lector haciéndoles asimilar su identidad, para conseguir presentar del mejor modo posible las formas del exotismo social, con la lente de unas intervenciones enciclopédicas y sentenciales de Periandro y Auristela, en las que el lector se pudiera reconocer. El doble tratamiento que recibe el diálogo en las dos partes de la obra, en definitiva, habría que ponerlo en relación, según he señalado en su momento, con el cambio de subgénero narrativo en el paso de una a otra.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ-GALÁN, Mercedes, *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- ARATA, Stefano, «I primi capitoli del *Persiles*: armonie e fratture», *Studi Ispanici*, 1982, pp. 71-86.
- BAJTÍN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- BAJTÍN, Mijail, *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L., *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013.
- BLANCO, Mercedes, «Los trabajos de *Persiles* y *Sigismunda*: entretenimiento y verdad poética», *Criticón*, 91, 2004, pp. 5-39.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11, 1957, pp. 313-342.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos, 1992.

- BRITO DÍAZ, Carlos, «“Porque lo pide así la pintura”: la escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*», *Anales Cervantinos*, 33, 1997, pp. 307-324.
- CASTRO, Américo, «La estructura del *Quijote*», en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1957 [1947], pp. 241-265.
- CASTRO, Américo, «Cervantes y el *Quijote* a nueva luz», en *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid / Barcelona, Alfaguara, 1966, pp. 1-183.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Cátedra, 2002.
- CLOSE, Anthony J., «Los episodios del *Quijote*», en *Para leer a Cervantes. Estudios de Literatura Española. Siglo de Oro*, coord. Melchora Romanos, ed. Alicia Parodi y Juan Diego Vila, Buenos Aires, Eudeba, 1999, vol. I, pp. 25-47.
- EGIDO, Aurora, «La memoria y el arte narrativo del *Persiles*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38.2, 1990, pp. 621-642.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, «La “escuadra de peregrinos” del *Persiles*», *Studi Ispanici*, 1991-[la revista se publicaba sin numeración, solo con el año como referencia]1993, pp. 9-17.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía antigua poética*, en *Obras Completas*, vol. 1, ed. José Rico Verdú, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, «Identidad y alteridad en *Persiles y Sigismunda*», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2004, vol. I, pp. 561-591.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, «El género del *Persiles*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 28.2, 2008, pp. 173-193.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, «El diálogo en el *Quijote*. Conflictos de competencia entre el narrador y los personajes», en *Comentarios a Cervantes. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio de 2012*, ed. Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro, Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014, pp. 65-103.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «Tradicición e innovación en el episodio de Ruperta, la “bella matadora” del *Persiles*», *Revista de Filología Española*, 87.1, 2007, pp. 103-130.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «Reflexiones sobre *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional*», *Anales Cervantinos*, 47, 2015, pp. 249-288.
- PALOMO, Pilar, *La novela cortesana (forma y estructura)*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 87-88.
- PELORSON, Jean-Marc, *El desafío del «Persiles»*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003 (Anejos de *Criticón*, 16).

- RUFFINATTO, Aldo, «Lo trágico y lo cómico mezclado: historia de un dramaturgo fallido (*Persiles*, III.16-17)», *Cuadernos AISPI*, 9, 2017, pp. 17-40.
- SIGONIO, Carlo, *Del dialogo* [1562], ed. Franco Pignatti, Roma, Bulzoni, 1993.
- SOBEJANO, Gonzalo, «De Alemán a Cervantes: monólogo y diálogo», en *Homenaje al Profesor Muñoz Cortés*, ed. José Muñoz Garrigós, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 1977, vol. 2, pp. 713-729.
- SPERONI, Sperone, *Apologia dei dialoghi*, en *Dialoghi* [1574], Venetia, Roberto Meietti, 1596, pp. 516-596.
- TASSO, Torquato, *Dell'arte del dialogo* [1585], ed. Guido Baldassarri, Nápoles, Liguori, 1998.
- WILLIAMSEN, Amy, «¿Cervantes subversivo?: la inversión carnavalesca en el *Persiles*», en *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Juan Villegas, Irvine, University of California, 1994, vol. V, pp. 209-217.
- ZIMIC, Stanislav, «El *Persiles* como crítica de la novela bizantina», *Acta Neophilologica*, 3, 1970, pp. 49-64.